

BEETHOVEN

Symphony No. 9
"Choral"



PentaTone
classics



Christiane Oelze – Ingeborg Danz
Christoph Strehl – David Wilson-Johnson
Collegium Vocale Gent
Academia Chigiana Siena

Royal Flemish Philharmonic
Philippe Herreweghe



PentaTone
classics

Ludwig van Beethoven (1770 – 1827)

Symphony No.9 in D minor, Op.125 “Choral”

1	Allegro ma non troppo, un poco maestoso	14. 05
2	Molto vivace	13. 18
3	Adagio molto e cantabile	11. 54
4	Presto	21. 38

Christiane Oelze – soprano

Ingeborg Danz – mezzo-soprano

Christoph Strehl – tenor

David Wilson-Johnson – bass

Collegium Vocale Gent

Academia Chigiana Siena

Royal Flemish Philharmonic

conducted by: **Philippe Herreweghe**

Producer : Andreas Neubronner

Balance Engineer: Andreas Ruge

Editor: Andreas Neubronner

Recorded : deSingel, Antwerpen, Belgium, 10/2009

Total playing time : 60.59

Biographien auf Deutsch und Französisch
finden Sie auf unserer Webseite.

Pour les versions allemande et française des biographies,
veuillez consulter notre site.

www.pentatonemusic.com

Humanism with a religious tint

No single performance of Beethoven's music can have fired the imagination more than the performance of his *Ninth Symphony* did in the Viennese Kärntnertheater on 7 May 1824. The public, who had turned up in large numbers, saw the composer – deaf as a post – flailing his arms wildly in front the orchestra. The musicians had agreed to give Beethoven the impression he was conducting this work himself. In fact, they were not looking at him at all but at Ignaz Umlauf, who conducted them from the wings, making sure everything went well. It was a pitiful trick, a commanding pantomime, a case of well-meant collusion in which both audience and orchestra were involved. However, this performance was also a musical experience that took the audience completely by surprise.

No-one could have predicted the success of Beethoven's *Ninth*. To start with, there was that curious decision to include a choir and soloists in the last movement – maybe not so very unusual (Peter von Winter had already done something similar), but certainly not fashionable. People also viewed Beethoven's new symphony with some reserve and even with scepticism, as the

composition was his first in the symphonic genre after ten years of silence; since the premiere of his *Eighth Symphony* in 1814, Beethoven had eschewed symphonic writing. Could a deaf composer write a symphony capable of competing with his earlier symphonic works? Those who followed the music critics closely would have known that Beethoven was producing 'hermetic', 'difficult' compositions. Would his latest symphony be as complex? To top it all, there was Beethoven's much contested decision to include a text by Friedrich Schiller in this new work.

An ode resounds in the final movement of Beethoven's most famous symphony. *An die Freude*, written by Friedrich Schiller in 1785, focused on the universal, human desire for divine harmony and peaceful brotherhood, and was not entirely unknown. When it appeared in the journal *Thalia* in 1786, it had immediately touched the right chord. Beethoven had already made an attempt to compose a song using the text of Schiller's ode in the late 1790s. Only two short sketches have survived, however, and neither gives any cause to believe this ode would later inspire Beethoven to compose something so earth-shattering.

The political situation in 1820 must have been the reason Beethoven reverted

to a text he had put aside more than twenty years earlier. Napoleon's defeat in 1815 and the redrawing of the European map at the Vienna Settlement ushered in a period of political stagnation in Europe. Repression of all sorts of nationalist and socially committed movements characterised this reactionary period. Chancellor Clemens von Metternich, architect of the new Europe, held Austria in his steely grip: he planted spies to inform on radical free thinkers and introduced a new era of censure. It was therefore no coincidence that it was precisely in this period that Beethoven found comfort in Schiller's hopeful and humanitarian ode. He had earlier thought of using the ode as a song text. Now he probably wondered what sort of influence a salon-performed song could have, bearing in mind the politics of the period. Beethoven therefore made a daring and ambitious decision. Instead of reducing Schiller's universal ode to chamber-music proportions, he sculpted it to the largest possible dimension, a magisterial apotheosis to a symphony. So, by using a public and apolitical genre like the symphony to transmit Schiller's democratic idea regarding utopian brotherhood, Beethoven destroyed once and for all the illusion that music was politically innocuous. In his hands, the concert

hall became a socially committed platform on which symphonic music lost its innocence forever. This was confirmed many years later on 25 December 1989, after the Fall of the Berlin Wall, when Leonard Bernstein gave an equally politicised performance of Beethoven's *Ninth Symphony*.

Beethoven committed the first bars of his *Ninth Symphony* to paper in 1818, immediately after completing the large-scale *Hammerklavier Sonata*. He had already harnessed the power of a final driving force – a period of intensity that reaches out to the final movement – in some of his earlier compositions. This force is nowhere so obvious as in his *Ninth Symphony* where the first three movements function as an aesthetic but disorienting backdrop to the universal joy of the finale.

In the opening movement, Beethoven resolutely chooses to explore dramatic falling fifths. This is a strikingly one-sided choice, compared to the enormous richness of the subtheme. Halfway through comes the most startling moment of this opening movement: the mysterious entry returns with its falling fifths. It is no longer serene or embryonic as at the beginning, but really terrifying, with a threatening roll in D from the tympani and some alarming F sharp trills in the low strings. An extremely dark

shadow hangs over this triumphal return, wiping out any feelings of comfort. In the scherzo that follows as well, Beethoven introduces some disrupting elements, again opening with falling notes. Strings and timpani abruptly tumble down an octave, thus initiating this feverish and precipitous movement. Here again, we cannot feel at ease as some perversely placed timpani strokes now and again interrupt the neck-breaking pace at which the orchestra must race through more than 1500 bars. Only in the third, slow movement does Beethoven appear to strike a more soothing tone. For the first time, he opens with a rising figure after which a boundlessly long and heavenly beautiful melody unfolds in the strings. This *Adagio molto e cantabile* is a welcome break from the tumult of the first two movements. Nevertheless, it did not prevent Beethoven from opening the concluding passage (a series of variations on the main theme) with a penetrating fanfare motif.

The final movement opens with an orchestral cacophony that reminds us of the alarming eruption in the opening movement. The cellos and double basses then launch into a powerful recitative that is interrupted by fragments we recognise from the previous movements. Only then does Beethoven present the long-awaited,

and world-famous, main melody. After three orchestral variations, the fanfare-like cacophony returns. This interruption is a direct signal to start deploying the vocal ammunition at last. The bass-baritone sings "O friends, not these sounds! Let us strike up something more pleasant, full of gladness". This is Beethoven's way of linking the grating cacophony that signals the start of the final movement with Schiller's ecstatic hymn.

Then two melodies play the leading role: the world-famous main theme that has already undergone a certain amount of variation in the orchestra, and the melody Beethoven created for the words "Be embraced, millions". Here Schiller associates his 'enlightened' humanism with a creator living "above the starry canopy". In limiting the vocal material to two melodies (the one, an easy sing-along; the other, relatively complex), Beethoven constructs a divide between the unencumbered songs of jubilation and the mystic declamation. While Schiller's poem increasingly intertwines these two aspects, Beethoven's melodies are seizing hold of each other and, wielding a double fugue, hurling the symphony towards its climax.

The magnitude and layered nature of this symphony (an opening with a harm-

less tumble, embellished with terrifying fanfares, and a close with ecstatic songs of jubilation) fire the imagination today too. More than that: this listening experience combining enigmatic recitatives, abrupt disruptions and life-confirming hymns leaves no-one unmoved. Although listening to this symphony is an adventure, it is difficult to recount it to others. This inability to express one's experience is a purely romantic notion, of course. No-one can lay claim to this work, though it appeals to everyone. In this way, Beethoven's *Ninth* is, literally, a "kiss to the entire world".

Tom Janssens

english translation: Christine Davies

Philippe Herreweghe was born in Ghent. There he studied medicine and psychiatry at the university and piano at the Music Academy. He founded the Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale and, later, the Ensemble Vocal Européen, thus establishing himself as a specialist in renaissance and baroque music. Since 1991, he and the

Orchestre des Champs-Élysées have applied themselves to playing romantic music on period instruments. From 1982 to 2001, he served as Artistic Director of the Festival of Les Académies Musicales de Saintes. At the start of the 2008-2009 season, he became the principal guest conductor of the Netherlands Radio Chamber Philharmonic. In his capacity as principal conductor of the Royal Flemish Philharmonic, Philippe Herreweghe has been focusing for the last ten years on interpreting the pre-romantic and romantic repertoire adequately and refreshingly.

He has also appeared as guest conductor with the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Concerto Köln, the Gewandhausorchester Leipzig, the Royal Concertgebouw Orchestra and other illustrious orchestras and ensembles. Some of his most significant recordings include the vocal masterpieces of Bach (such as the St. Matthew and St John Passions, the Mass in B Minor and the Christmas Oratorio), an anthology of the French 'Grand Motet', the requiem masses by Mozart, Fauré and Brahms, oratorios by Mendelssohn, and Schönberg's *Pierrot lunaire*. He is working on recordings of the complete Beethoven symphonies with the Royal Flemish Philharmonic, in collaboration with the

international label PentaTone.

The European musical press acknowledged Philippe Herreweghe's artistic vision by proclaiming him Musical Personality of the Year in 1990. In 1993, Philippe Herreweghe and the Collegium Vocale Gent were appointed Cultural Ambassadors in Flanders. A year later he was awarded the Order of the Officier des Arts et Lettres and in 1997, Philippe Herreweghe received an honorary doctorate from Louvain University. In 2003, he was made a Chevalier de la Légion d'Honneur in France

Royal Flemish Philharmonic

A stylistically adaptable symphony orchestra, the Royal Flemish Philharmonic has the artistic flexibility to be able to interpret a range of styles in a historically responsible manner. The chief conductor, Jaap van Zweden, is responsible for the large-orchestra repertoire. His wide orchestral experience, which includes a period as Leader of the Concertgebouw Orchestra, has helped to shape the unique character of the Philharmonic. To achieve this, he works closely with the principal conductor Philippe Herreweghe who, because of his background, focuses on romantic and

pre-romantic repertoire. This orchestra's principal guest conductor is Martyn Brabbins.

The Royal Flemish Philharmonic has its own concert series in the large concert halls. This gives the orchestra a unique position in Flanders. The orchestra performs regularly in the Queen Elisabeth Hall and deSingel in Antwerp, the Centre for Fine Arts in Brussels, De Bijloke and the Concertgebouw in Bruges. In addition to giving their regular concert series, the orchestra firmly believes in developing educational and social projects to guide children, youngsters and people from all sorts of social backgrounds through the world of symphonic sounds.

The Royal Flemish Philharmonic regularly receives invitations to perform in the most important concert halls around the world: the Musikverein and the Konzerthaus in Vienna, the Festspielhaus in Salzburg, the Concertgebouw in Amsterdam, the Suntory Hall and the Bunka Kaikan Hall in Tokyo, the Philharmonie in Cologne and in Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Palace of Arts in Budapest and the National Grand Theatre in Peking. International concert tours in various European countries and in Japan have a firm place in the musical calendar.

Together with the publisher, Lannoo, the Royal Flemish Philharmonic has cre-

ated a series of audio books for children. The orchestra can also regularly be heard in Klara radio programmes and seen on the digital television channel EURO1080. The press has acclaimed various of the orchestra's CDs; for example, the Beethoven symphonies that principal conductor Philippe Herreweghe

recently recorded (PentaTone). Recent recordings also include Jaap van Zweden conducting the music of Shostakovich (Naïve) and Martyn Brabbins conducting the music of Mortelmans (Hyperion).

www.theRoyalFlemishPhilharmonic.be



Humanismus mit einem Hauch Religiosität

Die Uraufführung von Beethovens Neunter Symphonie am 7. Mai 1824 im Kärntnertortheater Wien war ein über die Maßen außergewöhnliches Ereignis. Das zahlreich erschienene Publikum sah den völlig tauben Komponisten auf dem Dirigentenpult wild gestikulieren.

Die Orchestermusiker hatten sich abgesprochen; sie wollten Beethoven glauben machen, dass er sein Werk selbst dirigiert. Jeder Blickkontakt mit Beethoven wurde vermieden. Stattdessen achteten sie auf Ignaz Umlauf, der das Werk aus der Gasse heraus dirigierte. Es war eine mitleiderregende Schmierenkommödie, eine herausragende Pantomime, eine gutgemeinte Intrige, an der sowohl Orchester als auch Publikum

beteiligt waren. Aber die Aufführung selbst war ein musikalisches Erlebnis, das jedermann völlig überrumpelte.

Gleichwohl konnte man den Erfolg von Beethovens Neunter nicht wirklich vorhersagen. Da war nicht nur die ausgefallene Idee, im Finale Chor und Solostimmen einzusetzen (Auch wenn kurz zuvor Peter von Winter etwas vergleichbares ausprobiert hatte, war dieser neue Ansatz keineswegs Normalität geworden). Man stand Beethovens neuer Symphonie außerdem reserviert, ja sogar mit einer gehörigen Portion Skepsis gegenüber. Schließlich war das Werk sein erster Gattungsbeitrag nach zehn Jahren symphonischen Schweigens: Seit der Uraufführung der Achten Symphonie im Jahr 1814 hatte Beethoven die Gattung gemieden. War der taube Komponist noch in der Lage, die Klasse seiner früheren Symphonien wieder zu erreichen, ja diese noch zu übertrumpfen? Wer die Musikpresse auch nur am Rande mitverfolgt hatte, der wusste, dass Beethoven zu jener Zeit „hermetische“, „komplizierte“ Kompositionen schuf. Würde seine neueste Symphonie einen gleichwertigen Komplexitätsgrad aufweisen? Und schließlich war da noch Beethovens umstrittener Entschluss, einen Text von Friedrich Schiller in seine Symphonie aufzunehmen.

Im Finale von Beethovens bekanntes-

ter Symphonie erklingt nämlich „An die Freude“, jene Ode, die Schiller 1785 zu Papier gebracht hatte. Diese Ode, in der das universelle menschliche Verlangen nach göttlicher Harmonie und friedvoller Brüderlichkeit im Mittelpunkt steht, war wohlbekannt. Schon seit ihrem Erscheinen 1786 in der Thalia waren die Menschen von diesen Versen berührt. Beethoven hatte sich bereits Ende der 1790er Jahre an ein Lied auf Schillers Ode gewagt. Davon sind allerdings gerade mal zwei kurze Skizzen erhalten, die in keinem Detail darauf verweisen, dass jene Ode ihn später zu einer welterschütternden Komposition würde inspirieren können.

Dass sich Beethoven um das Jahr 1820 erneut mit einer Textvorlage beschäftigte, die er 20 Jahre vorher zur Seite gelegt hatte, hat viel mit den damaligen politischen Zuständen zu tun. Nach Napoleons Niederlage 1815 und der Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongress befand sich der Kontinent in einer Phase der politischen Stagnation. Typisch für diese reaktionäre Zeit war die Unterdrückung jeglicher nationaler und gesellschaftlich engagierter Bewegungen. Kanzler Clemens von Metternich, der Architekt des neuen Europa, hielt Österreich in seinem eisernen Würgegriff: Spione denunzierten radikale Freigeister und eine neue Zensur wurde

eingeführt. Kein Zufall also, dass Beethoven in dieser Zeit Trost in Schillers hoffnungsvoller und menschlicher Ode suchte und auch fand. Schon früher hatte er ja daran gedacht, die Ode in Liedform zu vertonen. Aber – so musste er nun gedacht haben – was vermag ein zuhause gesungenes Lied gegen die Politik dieser Zeit auszurichten? Und so fasste Beethoven einen gewagten und ambitionierten Entschluss. Er würde Schillers weltumspannende Ode nicht in kammermusikalischen Dimensionen vertonen, sondern ihr die größte denkbare musikalische Gattung zuordnen: die meisterhafte Apotheose einer Symphonie. Und mit seinem Entschluss, die öffentliche und unpolitische Gattung der Symphonie als musikalisches Vehikel für Schillers demokratische Idee und dessen utopische Vorstellung von Verbrüderung einzusetzen, beendete Beethoven definitiv die Vorstellung von Musik als unpolitischer Kunstform. Unter seinen Händen wurde der Konzertsaal zu einer gesellschaftlich engagierten Plattform, auf der symphonische Musik endgültig ihre Unschuld verlor. Wie beständig diese Gedanken waren, wurde mehr als 175 Jahre später von Leonard Bernstein bestätigt, der am 25. Dezember 1989, nach dem Fall der Berliner Mauer, eine ebenso politisierende Interpretation der

Neunten Symphonie gab.

Im Jahr 1818 brachte Beethoven die ersten Takte seiner Symphonie zu Papier, direkt nach Vollendung der großangelegten Hammerklavier-Sonate. Schon in früheren Kompositionen hatte Beethoven einen finalen Schub eingebaut: einen übergeordneten Spannungsbogen, der auf den Schlusssatz verweist. Nirgendwo ist diese Schubkraft so präsent wie in der Neunten, wo die ersten drei Sätze als ästhetische aber auch als desorientierende Basis fungieren – für das seligmachende Finale.

Im Kopfsatz konzentriert sich Beethoven anfangs äußerst resolut auf die thematische Ausbeutung von dramatischen Quintfällen. Eine auffallend einseitige Wahl, wenn man daneben den Reichtum der Seitensatzgruppe betrachtet. Das schockierendste an diesem ersten Satz ist der Moment, in dem der mysteriöse Anfang mit den fallenden Quinten wiederkehrt. Nicht kindlich-rein und unbelastet wie am Anfang, sondern voller Schrecken: mit einem drohenden Paukenwirbel auf D und beunruhigenden Trillern auf Fis in den tiefen Streichern. Über dem siegverheißenden Wiedereintritt des Themas hängt ein tiefdunkler Schatten, der jedes Gefühl von Behaglichkeit zunichte macht. Auch im folgenden Scherzo platziert Beethoven

Störeffekte. Erneut verwendet er zu Beginn fallende Noten. Die abrupte Manier, in der Streicher und Pauken über eine Oktave nach unten fallen, markiert den Beginn einer fiebrigen und übereilten Bewegung. Auch hier kann sich der Hörer nicht zurücklehnen: Die halsbrecherische Eile, in der das Orchester durch mehr als 1500 Takte jagt, wird ab und zu von rhythmisch querstehenden Paukenschlägen unterbrochen. Erst im langsamen Satz scheint Beethoven einen salbungsvolleren Ton anzuschlagen. Erstmals eröffnet er einen Satz mit einem aufsteigenden Motiv, das sich zu einer schier unendlichen und wunderschönen Streichermelodie entfaltet. Nach den zwei tumultartigen Sätzen sorgt dieses Adagio molto e cantabile für eine willkommene Erholung. Und doch kann es Beethoven nicht lassen, den Schlussteil (Variationen über die Hauptmelodie) mit einem geradezu penetranten Fanfarenmotiv zu eröffnen.

Das Finale wird von einer orchestralen Kakophonie eröffnet, welche den Ausbruch des Kopfsatzes in Erinnerung ruft. Daran anschließend spielen Celli und Bässe ein forsches Rezitativ, das von motivischen Fetzen der vorangegangenen Sätze unterbrochen wird. Erst dann präsentiert Beethoven das lang erwartete (und

weltberühmte) Freude-Thema. Nach drei Variationen taucht der fanfarenartige, kachophone Satzbeginn wieder auf. Und dieser Ausbruch ist dann der Anlass, endlich das vokale Geschütz in Stellung zu bringen. „O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere“, fordert der Bass-Bariton vehement. So gelingt Beethoven der Übergang zwischen der knirschenden Kakophonie des Anfangs und Schillers ekstatischer Hymne.

Ab jetzt spielen zwei Melodien die führende Rolle: das schon vom Orchester variierte, weltberühmte Freude-Thema und die Melodie, die Beethoven erstmals bei den Worten „Seid umschlungen, Millionen“ verwendet. Hier verbindet Schiller seinen „aufgeklärten“ Humanismus mit dem „überm Sternenzelt“ wohnenden Schöpfer. Dass Beethoven das musikalische Material auf zwei Motive beschränkt (das eine sofort mitzusingen, das andere relativ komplex) sorgt für eine Aufteilung in unbeschwerten Jubelgesang und mystische Deklamation. In dem Maße, wie Schillers Ode beide Positionen miteinander verwebt, greifen auch Beethovens Melodien ineinander und schleudern die Symphonie über eine Doppelfuge zu ihrer Klimax.

Der Umfang und die Vielschichtigkeit dieser Symphonie (eröffnet mit einem

ahnungslosen Taumel, aufgehübscht mit erschreckenden Fanfaren und vollendet von ekstatischen Jubelgesängen) regen auch heute noch die Phantasie des Hörers an. Aber selbst die Kombination von rätselhaften Rezitativen, abrupten Störungen und lebensbejahenden Hymnen macht Beethovens Neunte zu einem Hör-Erlebnis, das niemanden kalt lässt. Dieser Symphonie zuzuhören ist ein Abenteuer, das man nur schwer mit Worten nacherzählen kann. Keiner hat Anspruch darauf, aber jeder wird davon angesprochen. Und so ist Beethovens Neunte – wörtlich verstanden – wahrlich ein „Kuss der ganzen Welt“.

Tom Janssens

Aus dem Niederländischen von Franz Steiger

Un humanisme empreint de religion

Aucune interprétation de la musique de Beethoven n'attise tant l'imagination que celle qui fut donnée de la *Neuvième Symphonie*, le 7 mai 1824 au Kärntnerthortheater de Vienne. Le public, venu nombreux, y vit un compositeur sourd comme un pot gesticuler devant l'orchestre. Les musiciens s'étaient auparavant mis d'ac-

cord pour laisser croire au compositeur qu'il dirigeait lui-même son œuvre. Mais ce n'est pas sur lui que leur regard était fixé, mais sur Ignaz Umlauf qui, depuis les coulisses, assurait le bon déroulement de la représentation. L'orchestre comme le public prirent part à cette comédie pleine de compassion, pantomime grandiose et intrigue bien intentionnée. Toutefois, les spectateurs furent totalement pris au dépourvu par l'interprétation musicale.

Le succès de la *Neuvième* de Beethoven n'avait pourtant pas été prévisible. On avait effectué le choix original de déployer le chœur et les solistes dans le dernier mouvement ce qui, il est vrai, sans être totalement inaccoutumé (Peter von Winter s'y était déjà essayé précédemment) n'était certainement pas à la mode. C'est donc avec quelque réserve et même avec scepticisme que l'on attendait la nouvelle symphonie de Beethoven. C'était en effet la première fois que l'on entendrait une de ces œuvres symphoniques après dix ans de silence : depuis la première de sa *Huitième Symphonie*, en 1814, il n'avait pas davantage insisté dans cette voie. Le compositeur sourd allait-il être en mesure de rivaliser avec la classe de ses premières symphonies ? Ceux qui avaient suivi de près ou de loin la presse musicale, savait que Beethoven composait alors des

œuvres « hermétiques » et « difficiles ». Sa dernière symphonie aurait-elle le même niveau de complexité ? Et puis il y avait aussi la décision relativement contestée de Beethoven d'inclure un texte de Friedrich Schiller dans sa symphonie.

Car dans le finale de la plus célèbre des symphonies de Beethoven, c'est en effet *An die Freude*, l'Ode à la Joie que Friedrich Schiller avait écrite en 1785. Cette ode (dans laquelle le désir humain universel d'harmonie divine et de fraternité pacifique occupent une place centrale) n'était pas un poème inconnu. Depuis qu'elle était parue en 1786 dans le journal *Thalia*, ses vers pinçaient des cordes sensibles. Beethoven s'était déjà risqué, à la fin des années 1790, à la composition d'un lied sur l'ode de Schiller. De ce projet demeurent seulement deux brèves ébauches, qui ne prédisaient en rien que l'ode lui inspirerait plus tard une composition qui bouleverserait le monde entier.

Si Beethoven reprit vers 1820 un texte qu'il avait mis de côté plus de vingt ans auparavant, est fortement lié à la situation politique du moment. Après la défaite de Napoléon, en 1815, et la redéfinition du tracé de la carte de l'Europe au Congrès de Vienne, l'Europe était se trouvait dans une période de stagnation politique.

L'oppression de toutes sortes de mouvement nationalistes et socialement engagés caractérisait cette période réactionnaire. Le Chancelier Clemens von Metternich, l'architecte de la nouvelle Europe, tenait l'Autriche dans un étau de fer : des espions étaient envoyés pour dénoncer les libres penseurs radicaux et une nouvelle censure fut introduite. Ce n'est donc pas par hasard que Beethoven avait, à cette période, trouvé réconfort dans l'ode pleine d'espoir et d'humanisme de Schiller. Plus tôt, déjà, il avait eut l'idée de s'en servir comme texte pour un lied. Mais – avait-il sans doute pensé – quel effet aurait un lied interprété dans les salons contre la politique de cette époque ? Et c'est ainsi qu'il prit une décision osée et ambitieuse. Au lieu de donner à l'ode universelle de Schiller des proportions de musique de chambre, il lui attribua la plus grande dimension imaginable : celle de la magistrale apothéose d'une symphonie. Et donc, en choisissant un genre public et apolitique pour véhiculer les idées démocratiques de Schiller autour d'une fraternité utopique, Beethoven mit définitivement fin à l'illusion que la musique était politiquement inoffensive. Dans ses mains, la salle de concert devint une plateforme socialement engagée, où la musique symphonique perdit son innocence à tout jamais. Plusieurs

années plus tard, le 25 décembre 1989, Leonard Bernstein confirma encore la durabilité de cette pensée en donnant une interprétation au moins tout autant politisée de la Neuvième Symphonie de Beethoven.

Beethoven avait couché sur papier les premières mesures de sa *Neuvième Symphonie* en 1818, tout de suite après avoir achevé sa très vaste *Hammerklavier* sonate. Il avait déjà travaillé à un paroxysme final dans des compositions précédentes : un arc de tension surmontant le tout et reportant toute l'attention sur le dernier mouvement. Ce paroxysme n'est nulle part aussi présent que dans la *Neuvième Symphonie*, où les trois premiers mouvements ont fonction d'arrière-ban esthétiques - mais aussi déconcertants - du finale salvateur.

Dans le mouvement d'ouverture, Beethoven opte résolument pour une exploration de quintes retombant dramatiquement. Un choix remarquablement unilatéral, si l'on tient compte de la grande richesse du groupe auxiliaire. Le plus choquant, dans cette ouverture, est le moment où, à mi-chemin, les quintes tombantes refont une entrée mystérieuse, mais ni sereinement ni de façon embryonnaire, comme au début, mais de manière véritablement effrayante : avec un roulement de

timbale menaçant sur le ré, des trémolos inquiétants sur le fa dièse dans les cordes basses. Cette rentrée triomphante est couverte par un ombre extrêmement noire, qui fait fondre tout sentiment de bien-être. Beethoven place des éléments perturbateurs également dans le scherzo qui suit. Le compositeur ouvre encore une fois avec des notes retombantes. La façon abrupte dont les cordes et les timbales dégringolent d'une octave, constitue l'enjeu d'un mouvement fiévreux et précipité. Ici non plus, impossible de ne pas s'inquiéter : la périlleuse ruée au cours de laquelle l'orchestre doit venir à bout de 1500 mesures est encore compliquée par des coups de timbales placées en porte-à-faux. Ce n'est que dans le troisième mouvement lent que Beethoven semble prendre un ton plus lénifiant. Pour la première fois, il débute par une figure montante, après laquelle une interminable mélodie d'une beauté céleste, jouée par les violons, retentit. Après deux premiers mouvements tumultueux, cet *Adagio molto e cantabile* apporte un répit particulièrement bienvenu. Beethoven ne peut toutefois pas s'empêcher de commencer le passage final (une série de variations sur la mélodie principale) avec un pénétrant motif de fanfare.

Le finale débute par une cacophonie orchestrale rappelant l'éruption inquié-

tante du mouvement d'ouverture. Ensuite, violoncelles et contrebasses lancent un robuste récitatif qui est interrompu par des bribes reconnaissables des mouvements précédents. Ce n'est qu'alors que Beethoven présente la mélodie principale tant attendue (et mondialement célèbre). Après trois variations orchestrales, la cacophonie aux sons de fanfares ressurgit dans l'image sonore. Et cette interruption est immédiatement l'occasion de mettre en jeu l'artillerie vocale. « Mes amis cessons nos plaintes ! Qu'un cri joyeux élève aux cieux nos chants de fête et nos accords pieux ! », chante le baryton-basse. Beethoven place alors une cloison entre la cacophonie grinçante par laquelle débute le finale et l'hymne extatique de Schiller.

Dans ce qui suit, deux mélodies se partagent le rôle principal : la mélodie principale, célèbre dans le monde entier, déjà jouée en variation par l'orchestre, et la mélodie que Beethoven fait retentir pour la première fois sur les mots « Qu'ils s'enlacent tous les êtres ! ». Ici, Schiller relie son humanisme « éclairé » à des êtres qui demeurent « au plus haut des cieux ». Le fait que Beethoven limite le matériel vocal à deux mélodies (l'une que l'on peut immédiatement fredonner, l'autre relativement complexe) pourvoit dans la division entre

chants d'allégresse insoucians et déclamation mystique. À mesure que ces deux aspects se mêlent dans le poème de Schiller, les mélodies de Beethoven s'enchevêtrent et portent la symphonie à son paroxysme par le biais d'une double-fugue.

L'ampleur de cette symphonie (qui débute par une culbute ingénue, apprêtée avec des fanfares effrayantes en se terminant sur des chants d'allégresse extatiques) et les multiples couches qui la composent attisent toujours l'imagination. Plus encore, la combinaison des récitatifs énigmatiques et des perturbations abruptes avec des hymnes à la vie font de la *Neuvième* de Beethoven une expérience auditive qui ne laisse personne insensible. L'écoute de cette symphonie est une aventure qu'il est difficile de raconter : une telle revendication d'indicibilité n'est-elle pas pur romantisme ? Personne ne peut y prétendre, tout le monde se sent concerné. Et c'est ainsi que la *Neuvième* Symphonie de Beethoven est un « baiser pour le monde entier » au sens le plus littéral du terme.

Tom Janssens

Traduction française : Brigitte Zwerver-Berret

Christoph Strehl
Ingeborg Danz



Christiane Oelze
David Wilson-Johnson



PTC 5186 317